Las lamentaciones de Juan Escribano († 1557) en el panorama musical hispano de la Semana Santa

Dionisio Preciado*

BIOGRAFÍA DE JUAN ESCRIBANO

No son muchos los datos biográficos del polifonista español Juan Escribano. Pero sí, muy elocuentes para considerarlo como uno de los grandes compositores españoles de la primera mitad del s. XVI. Debemos principalmente al musicólogo José Mª Llorens la aportación de estos datos[1].

Para atraer la atención, ya desde el principio, sobre este polifonista, diré que Juan Escribano fue capellán-cantor pontificio en Roma, durante 37 años, y que sirvió a seis Papas. Los últimos años de J. Escribano en Roma coinciden con los primeros de Cristóbal Morales en la Capilla Pontificia. En Roma habría escrito J. Escribano sus *Lamentaciones*, que son unas de las primeras conocidas en España, como se verá más adelante.

Juan Escribano nace en Salamanca en ca. 1485, y muere en la misma ciudad del Tormes, en 1557. Antes de trasladarse a Roma en 1502, J. Escribano pudo haber sido cantor en la catedral de Salamanca. Se le llama en los documentos "clérigo de Salamanca y maestro de Artes". Lo cual indica que, no sólo fue hombre de iglesia, sacerdote en este caso, sino también titulado seguramente por la Universidad Salmantina.

En Roma desempeñó el oficio de capellán-cantor de la que hoy se llama *Capilla Sixtina*. Antes tuvo otros nombres, como *Capilla Palatina* y *Capilla Apostólica*, entre otros nombres.

La Capilla Apostólica era, por aquellas calendas, la meta deseada de los músicos europeos. Por ella pasaron, entre otros, G. Dufay, J. Desprez, Carpentras, C. Festa, J. Arcadelt y Palestrina, además de los españoles C. de Morales, J. Escobedo y J. Escribano, etc.

Los componentes de la Capilla Papal no eran simples cantores, como lo son hoy (en la Capilla Sixtina), sino que eran capellanes-cantores, que formaban un pequeño cabildo en torno al Papa. Por eso, eran todos sacerdotes, como lo son hoy los componentes de un cabildo catedralicio. Los capellanes-cantores no vivían en comunidad como religiosos; cada uno tenía su vivienda particular, pero, al toque de la campana, debían acudir a la Capilla del Papa, para rezar o cantar (según la solemnidad del día) el *Oficio Divino* diario (vísperas, completas, maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona y la misa).

En el pontificado de Clemente VII, uno de los Papas que J. Escribano sirvió como cantor, la Capilla Pontificia contaba con 24 cantores: 7 sopranos, 7 contraltos, 4 tenores y 6 bajos. J. Escribano estaba incluido entre los sopranos. Todos estos cantores se agrupaban por nacionalidades: italianos, españoles,

*El día 14 de septiembre de 2007 falleció en Pamplona Dionisio Preciado (Salvatierra, Álava, 1919), gran amigo y colaborador de Ismael Fernández de la Cuesta. Todos los musicólogos españoles e hispanistas sienten vivamente su desaparición. Descanse en paz. Emilio Rey García.

[1] Cfr. LLORENS, José Mª: "Juan Escribano, cantor pontificio y compositor (+1557)", *Anuario Musical*, XII (1957) 97–122. *Id.*: "Escribano, Juan", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 4 (1999) 734–35. *Id.*: "Los códices musicales de la Capella Sixtina en la Historia del Arte", *Collectanea Vaticana in honorem Anselmi M. Card. Albareda a Biblioteca Apostólica edita* (Studi e Testi, 219–220).

franceses y flamencos. Esta reunión de cantores de diferentes nacionalidades era típica de la Capilla Pontificia, y expresaba la catolicidad de la Iglesia de Roma. En cambio, la Capilla Julia, que era la capilla de la iglesia de S. Pedro del Vaticano, solía estar sostenida principalmente por músicos italianos.

Cuando el Papa viajaba fuera de Roma, le solían acompañar, si no todos, sí un buen grupo de capellanes-cantores. Juan Escribano permaneció en este puesto desde el año 1502, hasta el 1539, y le tocó viajar, varias veces, fuera de Roma, acompañando al Papa.

Debió de ser J. Escribano muy estimado entre sus compañeros, pues tuvo, durante algún tiempo, el título de "cantor primero y decano del colegio de cantores". Después de volver J. Escribano definitivamente a España, aún vivió en su tierra, durante 18 años.

OFICIOS Y BENEFICIOS

Un aspecto curioso de la vida de J. Escribano fue la acumulación de oficios y beneficios eclesiásticos, a lo largo de su prolongada vida. Aunque J. Escribano viajó varias veces de Roma a su patria, prácticamente estuvo en la Ciudad Eterna casi toda su vida productiva: 37 años. Por eso, sorprende el número de oficios y beneficios eclesiásticos, que fue acumulando durante su vida, y que le habrían permitido un retiro cómodo y acomodo en su tierra natal, durante los 18 años, después de abandonar definitivamente Roma, en 1539.

Siguiendo las investigaciones de José Mª Llorens, se pueden enumerar los siguientes oficios y beneficios, que J. Escribano obtuvo durante su vida. Fue sacerdote y canónigo de la catedral de Salamanca. En esta misma catedral tenía el título de Arcediano de Mauleón, "la más pingüe y lucrativa de todas las prebendas", en palabras del citado musicólogo. Fue también J. Escribano canónigo en la catedral de Oviedo y Cuenca. También obtuvo otros beneficios menores en varias diócesis españolas, según los enumera el citado musicólogo catalán.

Y no sólo los oficios y beneficios de J. Escribano fueron en su patria, sino que los obtuvo en la misma Roma. Aquí obtuvo el título de Notario Apostólico y el de Conde Palatino del Sacro Palacio y de San Juan de Letrán, "con todas las atribuciones nobiliarias correspondientes", subraya José Mª Llorens.

OBRAS MUSICALES NO RELIGIOSAS

J. Escribano tiene dos obras musicales, que no son ni litúrgicas ni religiosas. Las dos se encuentran recogidas en la colección de Andrea Antico, *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*. Esta colección fue grabada, impresa y publicada, en Roma, en 1510, por Andrea Antico. Era la primera edición musical de este clérigo grabador, impresor y editor musical, que resultó un serio competidor en Roma de las ediciones musicales venecianas de Ottaviano dei Petrucci. Los títulos de estas dos obras de J. Escribano son: *Vola il tempo, e fa manchare* y *L'huom terren caduco et frale*. La primera ocupa el nº 2 de la colección de A. Antico; la segunda, el nº 7 de dicha colección. El autor aparece con el nombre italianizado: Giovanni Scrivano.

Tanto Alfredo Einstein, como Robert Stevenson las califican de *frótola* a la primera, y de mascarada a la segunda[2]. Martín Picker las llama a las dos *frótolas*, al escribir "su carrera [la del impresor Andrea Antico] comenzó con una colección de frótolas tituladas *Cansoni nove* (9 octubre 1510)"[3].

El musicólogo italiano, Rodabaldo Tibaldi, las califica a las dos canciones de *barzelletta* (en italiano, *broma, chanza, chiste*), que viene a significar lo mismo que mascarada.

Las dos canciones de las que ahora hablamos están escritas para 4 v. En la transcripción de Rodabaldo Tibaldi se las nombra así: [cantus], altus, tenor, bassus. La primera *barzelletta* con las claves limpias de bemoles y finalizando en *sol*, está escrita en el *tetrardus*. La segunda, con el *si bemol* en las claves, y con el final en *fa*, está compuesta en el *tritus*. La medición del tiempo en las dos composiciones lo marca el signo C, que el transcriptor lo interpreta como 2+2/2. No parece que estas dos obras de J. Escribano se apoyen en melodías preexistentes de tipo popular o religioso.

OBRAS MUSICALES RELIGIOSAS

Además de las lamentaciones polifónicas, de las que hablaré detenidamente más adelante, J. Escribano

[2] Cfr. STEVENSON, Robert: *Spanish Music in the Age of Columbus*, p. 175.

[3] PICKER, Martín: "Antico, Andrea", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I, 467.

tiene otras dos obras de tipo religioso. Éstas son: un *Magnificat en VI tono* y un motete titulado *Paradisi porta*. La primera aparece en el *Ms. 44* (ff. 52v–60) del catálogo musical *Capellae Sixtinae Codices* de José Mª Llorens. El motete está registrado en el *Ms. 46* (ff 121v–122) del mismo catálogo.

El *Magnificat de VI tono* está compuesto para diferentes grupos de voces. Los versículos 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9 y 10 son para 4 v; el versículo 8 tiene un canon "in subdiapente"; el versículo 6 es para 2 v; el 7, para 3 v; el 11 para 5 v, más un canon "in subdiapente"; y el versículo 12 (el último) es para 6 v, más dos cánones, uno "in diapasón" y otro "in diapente". Los cánones aparecen resueltos. Como se ve, todo un alarde de técnica compositiva renacentista.

El motete *Paradisi porta* está compuesto para 6 v, y lleva un canon "in diapente" en la voz II; su resolución aparece en la voz I. El canon de este motete canta a base de notas largas sin variaciones compositivas. Es una concesión de J. Escribano a la manera antigua de componer a base de cánones. La melodía de este canon del *Paradisi porta* es una melodía gregoriana referida a la Sma. Virgen María. Su texto dice así: *Paradisi porta per Evam cunctis clausa est, et per Mariam Virginem iterum patefacta est*. Este motete ha sido transcrito y publicado modernamente por Martyn Imrie, en la colección *Mapa Mundi*, Series A: Spanish Church Music, nº 8.

LA MONODÍA EN LAS LAMENTACIONES

El canto gregoriano nació en y con la Liturgia latina. Todas las partes de esta Liturgia, con el paso del tiempo, tuvieron sus propias melodías o cantinelas. Recuérdese las partes fijas y variables de la misa, los himnos y la salmodia de las Horas Canónicas, etc. Las *Lamentaciones*, que proceden del *Breviarium*, también tuvieron sus propias melodías.

Según el musicólogo Günther Massenkeil, durante la Edad Media, tanto las *Lamentaciones*, como las *Pasiones* eran interpretadas con una lectura musical especial. Los ejemplos que han llegado hasta nosotros son sencillas melodías, que llevan, en parte, fórmulas recitativas y, en parte, giros individuales, que tratan de expresar el contenido del texto[4].

Florecieron estas melodías en las diferentes regiones de la Europa cristiana. El Concilio de Trento quiso unificarlas, imponiendo la Liturgia romana, que lleva consigo la aceptación del canto gregoriano romano. La melodía romana de las Lamentaciones aparece hoy en el *Officium Majoris Hebdomadae* y en el *Liber Usualis*. Se trata de una melodía muy sencilla, sin melismas, que encaja en el tono VI salmódico.

En España tenemos hermosos ejemplos de estas melodías de Lamentaciones, de que nos habla Günther Massenkeil. Ya el cardenal Cisneros, preocupado por la desaparición de estas melodías típicas de la Liturgia hispana, mandó editar el *Passionarium Toletanum*, en Alcalá de Henares (Madrid), en 1516. Este *Passionarium Toletanum* volvió a imprimirse dos veces más, antes de finalizar el s. XVI. Dicho *Passionarium* contiene, además del canto hispano de las cuatro *Pasiones* de la Semana Santa, las nueve *Lamentaciones* de la misma y otras melodías más, propias de la Liturgia hispana, referentes a dicha Semana Santa.

Un siglo después de la primera edición del *Passionarium Toletanum*, en 1612, aparece en Zaragoza, la obra del franciscano P. Fr. Juan Sánchez de Azpeleta, *Opus harmonicum in historia Passionis Christi*. Aquí se recogen diferentes tonos de Lamentaciones, tanto hispanos, como romanos. La obra de este franciscano fue muy importante, en su época, en toda la región aragonesa.

En nuestro tiempo son archiconocidas las *Lamentaciones* llamadas por muchos "mozárabes", procedentes del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), y transcritas por los PP. Casiano Rojo (1917) y Germán Prado (1934). Menos conocidas son las publicadas en 1935 por D. Leocadio Hernández Ascunce, procedentes de la catedral de Burgos, según códices de los ss. XIII al XV. Y, compartiendo este desconocimiento, están las *Lamentaciones* publicadas por el P. Babil Echarri, en 1944, procedentes del llamado *Libro Blanco* de la catedral de Calahorra (La Rioja), que son del s. XII.

Muy recientemente, en 2004, ha sido la musicóloga Petra Extremiana Navarro, quien ha presentado de nuevo, entre otras melodías, las *Lamentaciones* contenidas en el citado *Libro Blanco* de Calahorra, en su precioso libro *Monodía litúrgica* en La Rioja[5].

[4] Cfr. MASSENKEIL, Günther: "Lamentations", *The New Grove Dictionary*..., 10, 410–12.

[5] Cfr. EXTREMIANA NAVARRO, Petra: *Monodía litúrgica en La Rioja*. Universidad de La Rioja, Logroño, 2004.

Y, un año antes, en 2003, Jane Morlet Hardie, musicóloga australiana de la Universidad de Sydney, publicó un libro, que contiene más *Lamentaciones* hispanas antiguas. El libro se titula *The Lamentations of Jeremiah: Ten Sixteenth-Century Spanish Prints*. Las Lamentaciones presentadas provienen de las catedrales de: Burgos, Toledo, Logroño, Palencia, Zaragoza, Burgo de Osma, Alcalá de Henares y Salamanca.

La floración de las Lamentaciones en la antigua liturgia hispana fue abundante y hermosa, como se acaba de ver. Estas melodías del rito católico hispano antiguo suelen ser melodías más floridas y ornamentales, que las que nacieron en otras liturgias europeas.

LA POLIFONÍA EN LA LAMENTACIONES

Vista la floración de las Lamentaciones monódicas en la antigua liturgia hispana, bien será hablar un poco del ambiente compositivo de las mismas, en tiempos de J. Escribano. Desde luego, no pretendo hacer la historia de este género musical litúrgico. Sólo trazaré algunas líneas, dando preferencia a la aportación hispana, dentro de la primera mitad del s. XVI.

El P. Samuel Rubio escribe que "posiblemente sean las lamentaciones uno de los últimos textos litúrgicos en ser revestidos de música polifónica"[6]. Pero, también es cierto que, una vez iniciado el nacimiento polifónico de las lamentaciones, éstas llegaron muy pronto a su plenitud. Cultivaron este género litúrgico todos los grandes polifonistas del s. XVI. Podríamos poner la cumbre de este género en Victoria y Palestrina. Las lamentaciones de Victoria se hallan dentro de su *Officium Hebdomadae Sanctae*, que es una de las cumbres de la polifonía universal. Las lamentaciones de Palestrina son su música más austera, y la que más fama le dio en vida.

Se suele citar algunas composiciones polifónicas, como precedentes de las lamentaciones propiamente dichas. Todos señalan como el primero el motete no isorrítmico *O tres piteulx-Omnes amici* de Guillaume Dufay (ca. 1400–74). Es un motete ocasional, como muchos de Dufay, compuesto para llorar la caída de Constantinopla en poder de los turcos (1543). En realidad, esta composición es un motete bilingüe a 4 v. Mientras tres de ellas cantan en francés, el tenor canta un texto sacado de las *Lamentaciones* del Profeta Jeremías y, además, lo canto con la melodía romana de las lamentaciones. Esta composición polifónica no es una verdadera lamentación litúrgica; no está enmarcada dentro de la liturgia de la Semana Santa; además, no tiene ni el *incipit* ni el final litúrgicos correspondientes de toda lamentación.

Otro precedente, paralelo al de G. Dufay, es el motete-canción de Loyset Compère (ca. 1445–1518), titulado *O devotz cuers-O vos omnes*, a 3 v. Mientras las dos voces más altas cantan en francés, el bajo lo hace en latín, cantando un texto sacado de las *Lamentaciones* del Profeta Jeremías. Ahora la melodía del bajo no se basa en la melodía romana de las lamentaciones, como lo hace Dufay, sino en el *Pange, lingua*, "more hispano".

Un tercer precedente en la composición de lamentaciones litúrgicas nos lo proporciona el franciscano compositor español, P. Juan Cornago, también en la segunda mitad del s. XV, con su obra *Patres nostri peccaverunt* a 4 v. En este caso, todo su texto está sacado exclusivamente de las *Lamentaciones* del Profeta Jeremías. Sus voces no aluden, por otra parte, a melodías preexistentes de lamentaciones. Como dicen Isabel Pope y Musakata Kanazawa, no se trata de una lamentación litúrgica propiamente tal, sino una lamentación paralitúrgica[7], escrita para ser cantada en alguna fiesta palaciega de los reyes aragoneses en la Corte de Nápoles, durante las representaciones de la Semana Santa.

Con la llegada del s. XVI, comienza la floración de las lamentaciones polifónicas. En 1506, Ottaviano dei Petrucci edita dos volúmenes de lamentaciones de los mejores compositores de la época. Entre ellos, hay un español, Bernardo Icart, que aporta tres lamentaciones, que hoy las tenemos transcritas por el musicólogo alemán, Günther Massenkeil. Predomina en estas lamentaciones el cuarteto vocal. Pero, hay también en ellas pasajes a 2 y 3 v. Las letras acrósticas de la primera lamentación son todas para dúos.

El segundo polifonista español de lamentaciones es el talaverano, Francisco de Peñalosa (ca. 1470–1528). También aporta al acervo universal de este género litúrgico tres lamentaciones, escritas fundamentalmente para 4 v, sin olvidar los dúos y algún

[6] RUBIO, Samuel: *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. Biblioteca "La Ciudad de Dios", Real Monasterio de El Escorial, p. 279.

[7] Cfr. POPE, Isabel and KANAZAWA, Masakata: *The Musical Manuscript Montecassino 871*, p. 559. At the Clarendon Press, Oxford, 1978.

trío[8]. Característica en el estilo de las lamentaciones de Peñalosa es el empleo profuso de melodías hispanas antiguas, sin olvidar la melodía romana de las lamentaciones. En esto, se muestra más español que B. Icart, que sólo emplea la melodía romana.

El tercer compositor de lamentaciones español, dentro de la primera mitad del s. XVI, es Juan Escribano, del que hablaré detenidamente más adelante.

El cuarto puesto cronológico lo señalo para Morales (1500–53). Once años después de la muerte de C. de Morales, se publicaron en Venecia, por dos editores diferentes, y en el mismo año (1564), las mismas lamentaciones de Morales. Este es un hecho sin precedentes en la historia de la imprenta musical, que habla muy alto de la fama del sevillano como compositor de lamentaciones. Samuel Rubio trata muy bien este asunto, calificándolo de "farsa editorial", y poniendo a cada uno en el puesto que le corresponde[9].

Conviene hacer notar que *Lamentaciones* de Morales aparecen en el mismo *Ms. 27* de la Capilla Julia, en que están registradas también las *Lamentaciones* de Juan Escribano, y que dicho *Ms. 27* fue copiado en 1543, como señala José Mª Llorens. Y hay otra fecha anterior —el 1534—, recogida por el mismo musicólogo, en la que se mencionan ya las *Lamentaciones* de Juan Escribano.

Sorprende que Francisco Guerrero no escribiera una colección de lamentaciones, como lo hicieron otros polifonistas españoles. Guerrero escribió una colección de hermosas *Pasiones*, pero, no de *Lamentaciones*. Sin embargo, alguna lamentación suelta ha llegado hasta nosotros. El musicólogo Robert J. Snow ha transcrito una lamentación de Guerrero, que procede del *Ms. 4* de la catedral de Guatemala[10]. Junto con esta lamentación de Guerrero, el musicólogo norteamericano ha transcrito también otras seis: una de Morales, dos de Pedro Bermúdez, otra de Santos de Aliseda, un anónimo y otra de Palestrina. Todas estas lamentaciones, incluso la anónima, están compuestas, teniendo muy presentes las melodías antiguas hispana y romana, exceptuando la de Palestrina, que sólo se acuerda de la romana.

La lamentación española, que tan buenos frutos cosechó en la primera mitad del s. XVI, culminará, más tarde, con T.L. de Victoria.

LAS LAMENTACIONES DE JUAN ESCRIBANO

Las lamentaciones polifónicas de J. Escribano están registradas en el catálogo musical de la Capilla Julia, del musicólogo José Mª Llorens. Se ven incluidas en el *Ms. 27* (ff. 79v–101) de música polifónica, y tienen esta portadilla interior, que ocupa todo el f. 79r de dicho *Ms. 27*.

Joannes Scribanus
super Lamentationes
una cum Oratio
ne Hieremie
Prophe
te

Ninguna de las lamentaciones de J. Escribano registradas en este *Ms.* vaticano, tiene título alguno. Por dicha fuente, no sabríamos para qué día del Triduo Sacro de la Semana Santa están compuestas. Además, el número de estas lamentaciones hay que colegirlo indirectamente. Al final de algunas lamentaciones, aparece la frase litúrgica conclusiva de *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*. Ella es la única pista para agrupar en seis todo el material musical de estas lamentaciones. También hay que decir que la primera lamentación junto con la *Oratio Jeremiae Prophetae* son las únicas que se inician con el *Incipit* litúrgico correspondiente. Teniendo en cuenta lo expuesto, estas pasiones de J. Escribano son seis, incluida la *Oratio Jeremiae Prophetae*. La denominación de I, II, III, etc. es propia de este autor.

CONTENIDO TEXTUAL

La *Lamentación I* de J. Escribano canta el contenido de las dos primeras letras acrósticas del cap. I de las *Lamentaciones* del Profeta Jeremías: *Aleph. Quomodo sedet sola*... y *Beth. Plorans ploravit*...

[8] Cfr. PRECIADO, Dionisio: *Francisco de Peñalosa (ca. 1470–1528) Opera Omnia, vol. III: Himnos, Lamentaciones "et alia"*. Editorial Alpuerto, S. A., Caños del Peral, 7, 1º, Madrid, 1997. También, MORLET HARDIE, Jane: *Francisco de Peñalosa. Lamentations of Jeremiah*. The Institute of Mediaeval Music, Ottawa, Canada, 1999.

[9] Cfr. RUBIO, Samuel: "Las dos ediciones de las Lamentaciones de Morales del año 1564 son una farsa editorial", *Tesoro Sacro Musical*, II (1969) 25–28.

[10] Cfr. SNOW, Robert: *A New-World collection of Poliphony for Holy Week and the Salve Regina service*. Guatemala City, Cathedral Archive, Music Ms. 4. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984.

La *Lamentación II* canta las letras acrósticas *He. Facti sunt hostes*... y *Vau. Et egressus est*... también del cap. I antedicho.

La *Lamentación III* pone música a las letras acrósticas *Daleth. Viae Sion lugent*..., *He. Facti sunt hostes*... y *Vau. Et egressus est*... del mismo cap. I. Obsérvese que se repitan las letras *He* y *Vau* con sus textos.

La *Lamentación IV* canta las letras acrósticas y su contenido: *Caph. Defecerunt prae lacrimis*..., *Lamed. Matribus suis dixerunt*... y *Mem. Cui comparabo te*... Ellas pertenecen al cap. II de las *Lamentaciones* del Profeta Jeremías.

La *Lamentación V* canta las tres letras acrósticas triplicadas de *Ain, Sade y Coph* con sus contenidos, que pertenecen al cap. III de dichas *Lamentaciones*.

La *Lamentación VI* canta los siete primeros versículos del cap. V de las *Lamentaciones* del P. Jeremías, llamado también *La Oración del Profeta Jeremías*.

Puestos a distribuir estas lamentaciones de Juan Escribano entre las nueve posibilidades que hay dentro de los maitines del Triduo Sacro, podríamos aventurar alguna posibilidad.

Desde luego, la *Lamentación VI*, que es la *Oratio J. P.*, la podemos poner en el noveno puesto, que es el lugar de la última lamentación del Sábado Santo. Con esta *Oratio* se clausuran siempre los diferentes ordenamientos litúrgicos de las lamentaciones.

La *Lamentación I* de Juan Escribano, con las dos primeras letras acrósticas del cap. I de las *Lamentaciones* del P. J., podría ocupar el lugar de la primera lamentación del Jueves Santo.

A las demás lamentaciones de Juan Escribano no me atrevo a señalarles un puesto dentro de los maitines del Triduo Sacro.

Estas lamentaciones de J. Escribano están compuestas antes del Concilio de Trento, que unificó los rezos y cantos oficiales de la Liturgia Católica. Por eso, el contenido textual de estas lamentaciones de J. Escribano no encajan en el ordenamiento del *Liber Usualis*, que recoge lo establecido por dicho Concilio Tridentino.

Las diferencias son notables. Es cierto que el compositor no estaba obligado a poner música a todos los textos de las nueve lamentaciones, como tampoco estaba obligado a musicar todas las estrofas de un himno o todos los versículos de un salmo. Los oficios litúrgicos se alargarían muchísimo. Hecha esta consideración, vemos que las lamentaciones de J. Escribano tienen menos texto que las del *LU*. Por otra parte, los textos de la *Lamentación V* de J. Escribano no se contemplan en el ordenamiento del *LU*. Además, caso curioso, las dos letras acrósticas con sus textos de la *Lamentación II* de J. Escribano se repiten en la *Lamentación III*, precedidas de letra y texto nuevos.

La caligrafía tanto textual, como musical, es clara en el *Ms.* vaticano, del que me he servido para su estudio y transcripción. Se debe ponderar la hermosura de sus iniciales, que son espléndidas y hábilmente rasgueadas. Siempre que se pasa folio, las diferentes voces aparecen encabezadas por estas preciosas iniciales.

CONTENIDO MUSICAL

Estas Lamentaciones de Juan Escribano están escritas generalmente para 4 v. Pero, hay también pasajes para 2, 3, 5 y hasta 6 v. La lamentación más rica en estas agrupaciones vocales es la VI, que es la *Oratio Jeremiae Prophetae*. Tiene el *Incipit* a 5 v, la primera letra acróstica con su contenido, para la 2 v; la segunda letra, para 5 v; la tercera, para 2 y 3 v; la cuarta, para 5 v, y el epílogo litúrgico —el *Jerusalem, Jerusalem*...— para 6 v.

Esta *Lamentación VI* de J. Escribano es la única que señala el nombre de algunas voces. El solemnizar el último número de una serie compositiva, añadiendo más voces al conjunto vocal, era normal entre los polifonistas de la época. Tomás Luis de Victoria escribe su *Jerusalem, Jerusalem*..., final de la *Oratio J. P.* para 8 v, para aquéllos que piensan que el escrito a 5 v, es poca corona para su *Officium Hebdomadae Sanctae*. Por otra parte, el dúo entre el tenor y el bajo de la primera letra acróstica y su música de la *Lamentación VI* de J. Escribano es muy digno de tener en cuenta.

Donde J. Escribano no se muestra variado es en el uso y cambio de compases. Todas sus lamentaciones llevan el signo del tiempo imperfecto partido (C).

Respecto a los modos en que están escritas las lamentaciones de J. Escribano, hay variedad. *La Lamentación I* está escrita en el *protus*; la II y III en el *deuterus*; la IV, en el *tritus*; la V, en el *eolio* o noveno modo; y la VI, en el *tetrardus*.

Y, viniendo al estilo de escritura polifónica, predomina en las lamentaciones de J. Escribano la homorritmia sobre la polifonía horizontal. Cosa parecida ocurre en las lamentaciones de G.L. de Palestrina. Raffaele Casimiri, transcriptor de las *Obras*

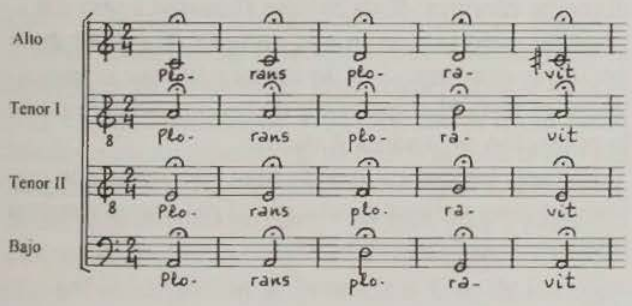
Completas del compositor italiano, escribe, al referirse al estilo en que están escritas: "[que están compuestas] entre una preponderante homofonia y una modesta casi cautelosa polifonía"[11].

Lo dicho es un hecho fácil de comprobar; salta a primera vista la preponderancia de lo homorrítmico sobre lo polifónico horizontal en las *Lamentaciones* de J. Escribano. Al llegar a este punto, quiero llamar la atención sobre la frase *Plorans ploravit* de la letra *beth* de la *Lamentación I*. Aquí podemos afirmar que la homorritmia se ha sublimado. Las cinco notas de las cinco sílabas de las cuatro voces llevan sendos calderones. Ello hace de este pasaje musical un remanso de lacrimosa meditación. No se mide el tiempo.

Y, cosa curiosa. También Bernardo Icart, de quien se ha hablado anteriormente, usa la misma técnica y en la misma frase: *Plorans ploravit*. Véase los ejemplos 1 y 2, que siguen.

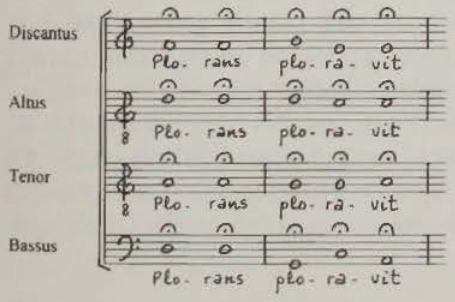
Ej. 1[12]

1. Juan Escribano: Lamentación I, c. 90-94



Ej. 2

2. Bernardo Icart (el mismo pasaje)



[11] El texto italiano dice: "...tra una preponderante omofonia ed una modesta quasi riguardosa polifonia".

[12] Los ejemplos musicales de las Lamentaciones de Juan Escribano se citan aquí, según la obra de Dionisio Preciado: *Juan Escribano (+1557), Seis Lamentaciones*.

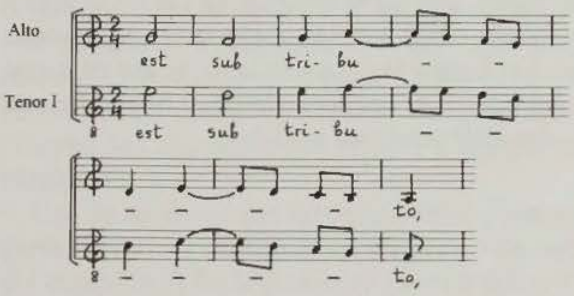
¿Conoció Juan Escribano las lamentaciones de Bernardo Icart? Probablemente, sí. Cuatro años antes de publicarse las lamentaciones de B. Icart en Venecia (1506), ya vivía en Roma J. Escribano, como componente de la Capilla Pontificia. Y, sabido es que esta capilla musical era la más internacional de Europa, y que en ella se reflejaban las composiciones más notables de la época. Y, recurriendo a una imagen contemporánea, la Capilla Pontificia era entonces como "el teatro o cine de estrenos". Por ella pasaron, como se ha indicado más arriba, los mejores compositores de la época.

Aunque el predominio de la homorritmia es grande en las lamentaciones de J. Escribano, vemos también en ellas hermosos dúos y tríos.

En estas lamentaciones se ve también con frecuencia terceras y sextas paralelas, con sentido poco palestriniano, pero con regusto popular. Incluso veo algún ejemplo en décimas paralelas entre el alto y el tenor II, en la *Lamentación IV*, mientras el tenor I es ajeno a este paralelismo. Véase, a continuación un ejemplo de terceras paralelas.

Ej. 3

3. Juan Escribano: Lamentación I, c. 71-77



MELODÍAS PREEXISTENTES

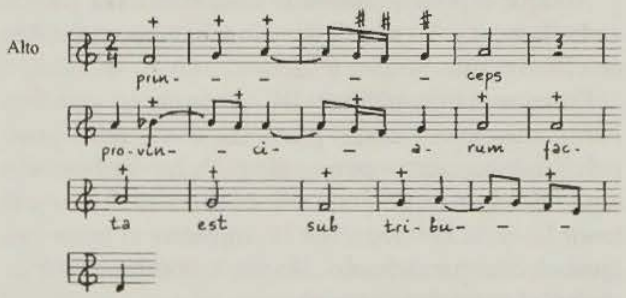
Con la excepción de la Lamentación VI, todas las demás lamentaciones de J. Escribano están compuestas bajo la inspiración de las melodías mozárabe y romana. En unas predomina la primera; en otras, la segunda.

Sin embargo de lo dicho, conviene tener presente varias cosas referentes a este empleo de melodías preexistentes en J. Escribano. El compositor salmantino no usa estas melodías en forma de *cantus firmus* arcaico: notas largas de igual o parecido valor, desde el comienzo hasta el final. Por otra parte, no se ven melodías completas. Si se comienza una melodía, no se la suele terminar o se la diluye poco a poco.

A veces, se canta la parte final de la melodía, sin haberse oído la primera. En resumen, J. Escribano es muy libre en tomar, dejar, adornar y variar las melodías preexistentes. Pero, una cosa está bien clara, las *Lamentaciones* de J. Escribano respiran por todos sus compases el recuerdo de lo hispano y lo romano. Véase el ejemplo 4 siguiente, donde se puede seguir la melodía romana de las lamentaciones, en la forma dicha.

Ej. 4

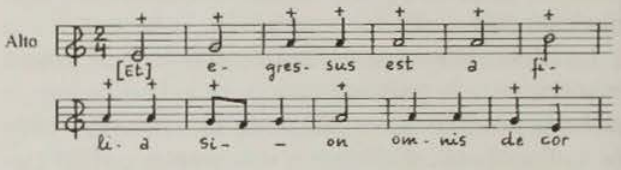
4. Juan Escribano: Lamentación I, c. 68-77



La melodía mozárabe de las lamentaciones suele también estar muy presente en las *Lamentaciones* de J. Escribano. Ella suele aparecer en las letras acrósticas; y suele servir también como motor de arranque de muchas frases. Pero, no se la suele ver en forma completa, desde el comienzo hasta el final. El ejemplo 5 siguiente confirma lo dicho.

Ej. 5

5. Juan Escribano: Lamentación III, c. 156-66



En la *Lamentación VI* de J. Escribano no veo la influencia de las melodías mozárabe o romana. Toda ella parece de propia inspiración. Por otra parte, el cambio de conjuntos vocales, como se ha indicado ya, aumenta las diferencias de esta lamentación respecto a las otras cinco anteriores. Por todo ello, a uno le puede asaltar la duda de la autoría de J. Escribano sobre esta *Lamentación VI*.

Pero, no veo razones definitivas para arrebatar al compositor salmantino esta perla de su corona de compositor. Más bien, ella es un exponente de la facilidad y versatilidad de la pluma compositiva de J. Escribano. También su *Magnificat de VI tono* esta compuesto para diferentes conjuntos de voces, con diversos cánones. Y su motete *Paradisi porta* a 6 v, tiene también un canon a la antigua. Y ¿quién iba a decir que el compositor de serias y litúrgicas lamentaciones sería el compositor de las dos *barzellette* de la colección de Andrea Antico?

Las seis lamentaciones de Juan Escribano son una nueva y muy valiosa aportación al panorama musical hispano de la Semana Santa.